

STUDIEN UND MATERIALIEN
ZUR GESCHICHTE
DER PHILOSOPHIE

OLMS

Leibniz in Philosophie
und Literatur um 1800

Herausgegeben von Wenchao Li und Monika Meier

WENCHAO LI / MONIKA MEIER (HG.)
LEIBNIZ IN PHILOSOPHIE UND LITERATUR UM 1800

STUDIEN UND MATERIALIEN
ZUR GESCHICHTE DER PHILOSOPHIE

Begründet von Heinz Heimsoeth, Giorgio Tonelli und Yvon Belaval
Herausgegeben von Bernd Dörflinger und Heiner F. Klemme

Band 91

WENCHAO LI / MONIKA MEIER (HG.)

LEIBNIZ IN PHILOSOPHIE UND LITERATUR UM 1800

2016



GEORG OLMS VERLAG HILDESHEIM · ZÜRICH · NEW YORK

LEIBNIZ IN PHILOSOPHIE
UND LITERATUR UM 1800

HERAUSGEGEBEN VON
WENCHAO LI UND MONIKA MEIER

2016



GEORG OLMS VERLAG HILDESHEIM · ZÜRICH · NEW YORK

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

∞ ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Herstellung: Docupoint Magdeburg, 39179 Barleben

Umschlagentwurf: Inga Günther, Hildesheim

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2016

www.olms.de

ISBN 978-3-487-15467-1

ISSN 0585-5802

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	7
GÜNTER ARNOLD (Weimar)	
Funktionen der Leibniz-Rezeption in Herders Spätwerk	9
CORNELIA ORTLIEB (Erlangen)	
Philosophie als Kritik und Kommentar: Jacobi und Leibniz	37
HANNS-PETER NEUMANN (Halle)	
„Das Ich ist eine Monade“: Schellings Leibniz-Rezeption und der <i>centre de perspective</i> des philosophiehistorischen Interesses	69
MARTIN HENSE (Berlin)	
„Jede Monade von Wahrheit wandert aus einem ungestalteten Körper von Meinungen in den andern“ – Monadologische Natur- und Kulturphilosophien um 1800	131
MONIKA MEIER (Hannover)	
Die „Leibnizsche Philosophie im kernichtsten Auszug“ – die „Philosophischen Aphorismen“ Ernst Platners und ihre Resonanz in der Leibniz-Rezeption Jean Pauls.....	145
MONIKA SCHMITZ-EMANS (Bochum)	
Metaphorologie avant la lettre? Sprachreflexion bei Leibniz und Jean Paul	173
RALF SIMON (Basel)	
<i>Petites perceptions</i> und ästhetische Form	203
Personenregister.....	231

Vorwort

Leibniz und die Leibniz'sche Philosophie wurden um 1800 lebhaft rezipiert. Man griff dabei auf die im Laufe des 18. Jahrhunderts publizierten Schriften des Universalgelehrten zurück: von der noch zu Leibniz' Lebzeiten erschienenen *Théodicée* (1710, deutsche Übersetzungen ab 1720), der *Monadologie* (dt. 1720, lateinische Übersetzung 1721) und den *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison* (1718, dt. 1744) über die von Christian Kortholt zusammengetragenen *Epistolae ad diversos* (4 Bde., 1734–42) bis hin zu Rudolf Erich Raspes *Œuvres philosophiques latines et françoises de feu Mr. de Leibnitz* (1765 – mit den wirkungsvollen *Nouveaux essais sur l'entendement humain*) oder den von Louis Dutens besorgten sechsbändigen *Opera Omnia* (1768). Erwähnt seien noch der von Jacques-André Émery zusammengestellte und 1772 in Lyon gedruckte *Esprit de Leibnitz*, dessen vierbändige deutsche Übersetzung von Leopold Ludwig Wilhelm Brunn *Der Geist des Herrn von Leibnitz* (Wittenberg und Zerbst 1775–1777), und die 1803 erschienenen zweibändigen *Pensées de Leibnitz, sur la religion et la morale*. Der Blick auf das Leibniz'sche Werk erweitert sich so gegenüber der Rezeption über die „Leibniz-Wolff'sche“ und deutsche Schulphilosophie. Die Hinwendung zu Leibniz selbst gewinnt eine besondere Dynamik in der Auseinandersetzung mit der kritischen Philosophie Immanuel Kants.

Während diese an den philosophischen Fakultäten Einzug hielt, wurde Leibniz für deren Kritiker interessant. Die Frage nach der „besten aller möglichen Welten“, wie Leibniz sie in seiner *Théodicée* thematisiert hatte, rückte Ende des Jahrhunderts in den Hintergrund. Nun waren es besonders die *Monadologie* und die *Nouveaux essais*, an welche die eigenen Reflexionen anknüpften. Philosophisches Denken, gerade wenn es sich in kritischer Distanz zur Kantischen Philosophie verstand, suchte andere Wege des Diskurses. Es fand seinen Ort neben dem philosophischen „Systemdenken“ in einem sich ausdifferenzierenden Feld wechselweise aufeinander bezogener philosophischer Strömungen und darüber hinaus auch in der Ästhetik und in literarischen Texten und Schreibweisen. Schelling strebte eine Synthese der unterschiedlichen Philosophien an. Am Ausgang des europäischen 18. Jahrhunderts zeichnet sich eine signifikante Leibniz-Renaissance ab!

Die im vorliegenden Band gesammelten Beiträge gehen auf ein von der Leibniz-Stiftungsprofessur der Leibniz Universität Hannover veranstaltetes Arbeitsgespräch am 21. Juli 2012 zurück. Sie behandeln die philosophische Leibniz-Rezeption bei Johann Gottfried Herder (Günter Arnold), Friedrich Heinrich Jacobi (Cornelia Ortlieb) und Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (Hanns-Peter Neumann). Martin Hense stellt monadologische Natur- und Kulturphilosophien um 1800 vor. Die Bedeutung der Leibniz-Rezeption an der Schwelle vom philosophischen zum literarischen Diskurs untersuchen Beiträge

zu Ernst Platner und Jean Paul (Monika Meier), zu Sprachreflexion und Metaphernbildung bei Leibniz und Jean Paul (Monika Schmitz-Emans) und zur nachhaltigen Adaptation und Weiterwirkung der Leibniz'schen Idee von *petites perceptions* in Ästhetik und Literatur seit Alexander Gottlieb Baumgarten (Ralf Simon).

Die Initiative der Tagung geht auf Dr. Monika Meier zurück; dafür, für die vielen inspirierenden Gespräche und für den immer offenen Gedankenaustausch sei ihr gedankt; für die Organisation der Veranstaltung ist dem kleinen Team der Leibniz-Stiftungsprofessur Dank zu sagen. Die redaktionelle Betreuung lag, wie so oft, wieder in den bewährten Händen von Simona Noreik.

Wenchao Li

Hannover/Berlin-Waidmannslust im Mai 2016

Petites perceptions und ästhetische Form*

Ralf Simon (Basel)

1. Leibniz

Übrigens gibt es gar viele Anzeichen, aus denen wir schließen müssen, daß es in jedem Augenblicke in unserem Innern eine unendliche Menge von *Perzeptionen* gibt, die aber nicht von Apperzeption und Reflexion begleitet sind, sondern lediglich Veränderungen in der Seele selbst darstellen, deren wir uns nicht bewußt werden, weil diese Eindrücke entweder zu schwach und zu zahlreich oder zu gleichförmig sind, so daß im einzelnen keine hinreichenden Unterscheidungsmerkmale aufweisen. Nichtsdestoweniger können sie im Verein mit anderen ihre Wirkung tun und sich in der Gesamtheit des Eindrucks, wenigstens in verworrenere Weise, geltend machen.¹

Nach Leibniz bilden die kleinen Wahrnehmungen (Perzeptionen), die in unserem Gemüt immer Einzug halten, sei es im Schlaf, sei es anlässlich einer anderen bewussten Wahrnehmung (Apperzeption), einen kontinuierlichen Strom der Seelentätigkeit, der durch keine bewusste Handhabe beeinflusst werden kann. Dem unbedarften Blick ist dieses Theorem geradezu kontraevident. Was soll man von einer Wahrnehmungstätigkeit halten, die so minim ist, dass sie niemals von einem Ich-denke begleitet werden könnte?² Niemand kann jemals von den *petites perceptions* Kenntnis erhalten, sie passieren, vom Ich unbemerkt, die Wahrnehmungsschwelle. Dann aber müssen sie irgendwie im Ich vorhanden sein. Vielleicht bilden sie assoziative Einheiten, Cluster oder kleine Bahnungen im Dunkel des nie aufhellbaren Seelengrundes?³ Vielleicht ist ihre mögliche

* Der vorliegende Aufsatz wurde im größeren Zusammenhang einer Rekonstruktion der Ästhetikgeschichte zwischen Baumgarten und Hegel geschrieben (vgl.: Ralf Simon: *Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul*, München 2013). Das Material, einige argumentative Sequenzen und auch die Anlage der Fragestellung gehen mit dem Buch parallel, zuweilen wörtlich. Der vorgestellte Grundgedanke, dass das Konzept der ästhetischen Form für viele Theorien des 18. Jahrhunderts als Bewältigung des von Leibniz aufgeworfenen Problems der *petites perceptions* zu verstehen sei, wird gegenüber dem Buch hier deutlicher und mit anderer Pointierung herausgearbeitet.

¹ Gottfried Wilhelm Leibniz: *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, übersetzt, mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Ernst Cassirer, Hamburg 1996, S. 10; Leibniz: *Sämtliche Schriften und Briefe*, hrsg. von der Preußischen (später: Berlin-Brandenburgischen und Göttinger) Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Darmstadt (später: Leipzig, zuletzt: Berlin) 1923 ff. Reihe VI, Bd. 6, S. 53, Z. 18-23 (im Folgenden zitiert als A, nach Reihe, Band, Seite).

² Vgl. zu dieser bekannten Formulierung: Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, hrsg. von Raymund Schmidt, Hamburg 1976: § 16 der B-Ausgabe.

³ Der Begriff des Seelengrundes (bei Leibniz zuweilen: ‚fonds‘), eigentlich eher ein Terminus des 18. Jahrhunderts, sei hier vorwegnehmend benutzt, um den Anschlusspunkt für die dann folgenden Überlegungen bei Herder und Moritz zu markieren. Vgl. dazu: Hans Adler: „Fundus

Eigentätigkeit formativ und der nie erreichbare Grund für unsere Intuitionen, unsere Gefühle und Ahnungen? Immerhin spricht Leibniz davon, dass die bewussten Apperzeptionen oftmals ein Déjà-vu mit sich tragen, welches aus der Vorgeschichte der unbewussten Perzeptionen zu erklären sei.⁴ Warum hat Leibniz dieses Theorem von der Existenz der *petites perceptions*, das nie nachweisbar sein wird und das die unheimliche Vorstellung einer ichinternen, aber unabhängigen Tätigkeit mit sich führt, aufgestellt?

Zunächst ist an den Topos zu erinnern, dass es hier nicht ums Unbewusste zu tun sei und dass alle Assoziation an Freud oder an eine zu ihm hinführende Vorgeschichte fehl gehe. Es ist ein Topos, der sich als Mantra in der einschlägigen Literatur wie von selbst fortschreibt⁵ – fast könnte man versucht sein, auf diese Eigentätigkeit mit Freud zu reagieren. Fast. Tatsächlich hat im 18. Jahrhundert, wie nachzuweisen sein wird, kaum jemand der Versuchung widerstehen können, das Theorieangebot der *petites perceptions* für eine Psychologie ungenutzt liegen zu lassen. Leibniz hat jedoch mit seinem Theorem eine notwendige Vermittlung innerhalb seines Systems formuliert, und es gilt zunächst, diesen Gedanken zu verstehen.

Es ist die eigentümliche Fassung des Substanzbegriffs, die die konzeptuelle Grundlage für das Theorem der *petites perceptions* bildet. Leibniz legt einen Substanzmonismus zugrunde und deutet die Substanz als durchgehend rational. Substanz faltet sich in Begriffe auf wie: Gesetzmäßigkeit des Wirklichen, zugrundeliegende Einheit als mathematische Form, Tätigkeit im Sinne ununterbrochener und welterhaltender Kontinuität und Kraft als Grund der Bewegung und als Letztbegriff für die Körperwelt.⁶ Diese Begriffe bezeichnen Strukturen, subjektlose Zusammenhänge, welche die enge und rationale Textur des Wirklichen ausmachen. Dieser Begriffsmatrix fehlt ein wesentliches Moment: Sie hat

animae – Der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung“, in: *DVjs* 62 (1988), S. 197–220.

⁴ „Ja, man kann sagen, daß vermöge dieser kleinen Perzeptionen die Gegenwart mit der Zukunft schwanger und mit der Vergangenheit erfüllt ist, daß alles miteinander zusammenstimmend ist (*sympnoia panta* – wie Hippokrates sagte), und daß die Augen, die so durchdringend wären, wie die Gottes, in der geringsten Substanz die ganze Reihenfolge der Begebenheiten des Universums: *Quae sind, quae fuerint, quae mox futura trabantur* [was ist, was war, und was die Zukunft bringt, R.S.], lesen könnten“ (Leibniz: *Neue Abhandlungen*, S. 11; A VI, 6, 55, Z. 3–7).

⁵ Hier nur zwei Nachweise: Hans Strahm: *Die ‚petites perceptions‘ im System von Leibniz*, Bern/Leipzig 1929/30. S. 48 („Noch weniger sind die *petites perceptions* die Hilfsbegriffe zur Erfassung eines ‚Unbewussten‘ im psychologischen Sinn der heutigen Auffassung“) und Hans Poser: *Leibniz zur Einführung*, Hamburg 2005, S. 129 („Nicht, dass Leibniz der Entdecker des Unterbewusstseins wäre – doch der Weg dorthin ist gewiesen“).

⁶ Vgl. die nützliche Übersicht bei Hans Strahm: *Die ‚petites perceptions‘ im System von Leibniz*, S. 15–29.

keine Vorkehrung für die Individualisierung, also dafür, dass, mit Hegel zu sprechen, die Substanz Subjekt wird.

Leibniz führt dafür den Begriff der Monade ein. Die Monade ist die ihren Zweck in sich selbst tragende und individualisierte Substanz. Zum Kausalzusammenhang (*causa efficiens*) tritt nun der Zweckzusammenhang (*causa finalis*). Aus diesem Grund ist die Monade nicht der Körperwelt zugeordnet, vielmehr spiegelt sie den Seinszusammenhang, und mit dieser Bestimmung steht sie zugleich außerhalb der Zeit. Man kann hier die Wiederholung der Descartes'schen Unterscheidung von *res extensa* und *res cogitans* erkennen, aber sie ist bei Leibniz auf eine vollkommen andere, nicht mehr dualistische Weise positioniert. Die epochemachende Formulierung, dass die Monade keine Fenster habe, meint vor allem, dass in die Selbstbewegung der Monade⁷ keine körperlichen Kausalverbindungen eintreten können. Man kann dies fast schon räumlich verstehen: Die Dinge als Ensemble eng verbundener Kausalzusammenhänge können nicht als Dinge gleichsam in die Monade, die ja nur eine Repräsentation der Welt ist, hineinragen. Vielmehr prozediert die Monade ihre Einheit (*monas*) durch ihre eigene Zweckmäßigkeit.

An diesem Punkt tritt in Leibniz' System die aufschlussreiche Notwendigkeit ein, ein terminologisches Ensemble zu aktivieren, welches auf einer anderen Ebene platziert ist und Hintergrundannahmen benennt. Denn dass die interne und entelechische Selbstexplikation der Monade tatsächlich auch eine adäquate Darstellung der Welt hervorbringen könne, folgt zwar notwendig aus der Tatsache, dass sie eine individuelle Hypostasierung der Substanz ist, aber eben diese Implikation bedarf einer expliziten begrifflichen Benennung. Leibniz entwickelt hier zwei Prinzipien, einerseits eine Garantie, dass die monadischen Kausalordnungen parallel laufen, andererseits eine Garantie, dass die Monade kontinuierlich an die Welt gebunden bleibt und ihre Eigentätigkeit sich nicht selbständig macht, gewissermaßen den ontologischen Ort wechselt. Für die erste Garantie steht das Prinzip der prästabilierten Harmonie ein, für die zweite Garantie die *petites perceptions*.⁸

⁷ In diesem Argument steckt das tiefreichende Problem, inwiefern sich die Aussage, die Monade stehe über der Zeit, mit der Aussage, sie kenne eine Selbstbewegung, vertrage. Leibniz' Philosophie ist nur zu verstehen, wenn man einsieht, dass das Konzept der Monade diese beiden Bestimmungen in sich vereinen kann. Wolfgang Cramers Überlegungen zum Monadenbegriff nehmen hier ihren Ausgang (*Die Monade. Das philosophische Problem vom Ursprung*, Stuttgart 1954 und ders.: *Das Absolute und das Kontingente*, Frankfurt a. M. 1976, S. 45–57). Vgl. auch Strahm: *Die 'petites perceptions' im System von Leibniz*, S. 38–40.

⁸ Leibniz betont ausdrücklich, dass die beiden Theoreme der prästabilierten Harmonie und der *petites perceptions* notwendig miteinander verknüpft sind: „Durch die unmerklichen Perzeptionen

Die prästabilisierte Harmonie ist nicht als ein nachträgliches Korrekturtheorem zu verstehen, sondern eher als Explikation der Voraussetzungen. Es ist oft gesagt worden, dass Leibniz' Philosophie ein großangelegter Gottesbeweis ist. Dass die Monade mit der Seinsordnung parallel geht, *ratio* und *causa* also konvergieren, heißt nichts anderes, als dass ein jegliches Seinsereignis nicht nur zufällig und punktuell verursacht ist, sondern zugleich sinnvollerweise dem Zweckzusammenhang der Schöpfung folgt. Leibniz' Theorem von der besten aller möglichen Welten folgt hieraus: Gott kann nichts wirklich werden lassen, was gegenüber einer anderen Option unvollkommener wäre. Die prästabilisierte Harmonie bringt in diesem Sinne die Konkordanz von Geist und Körper und die Konkordanz von monadischer Eigengesetzlichkeit und Seinsordnung zum Ausdruck.

Das Theorem von der Existenz der *petites perceptions* gehört als notwendiges Implikat in den skizzierten Gedankengang. Die Substanz ist kontinuierlich, sie hat keine Lücken, ihre Struktur muss sich durch ein Geflecht von infinitesimalen Digitaloperationen beschreiben lassen, wenn gelten soll, dass Gott eine umfassende, dichte und rationale Seinsordnung geschaffen hat. Entsprechendes kommt der Monade als der Hypostasierung der individualisierten Substanz zu. Hätte die Monade keine kontinuierliche Verlaufsform, dann wäre ihre Identität gefährdet: Man könnte, um ein oft genanntes Argument aufzunehmen, abends als ein anderer einschlafen,⁹ als der man morgens wieder erwacht, wenn die Möglichkeit bestände, dass es eine Lücke gäbe und sich in diese eine andere Monade hineinbegäbe. Um sicherzustellen, dass die jeweilige Monade ihre individuelle Lage die ganze Zeit bestellt und ausfüllt, muss sie ihre Aktivität stets aufrechterhalten. Dies ist der Sinn der *petites perceptions*: Selbst wenn wir schlafen, nehmen wir unbewusst wahr, unsere Seelentätigkeit wirkt kontinuierlich weiter. Die *petites perceptions* entsprechen in der individualisierten Substanz den infinitesimalen Differenzialen; sie sind bei Leibniz das psychologische Pendant (Psychologie heißt hier: Seelentätigkeit) der Infinitesimalrechnung und folgen wie diese der gleichförmigen Stetigkeit.¹⁰ Dies ist der Sinn des Theorems. Leibniz

erläutere ich auch jene wunderbare vorherbestimmte Harmonie der Seele und des Körpers, ja selbst aller Monaden oder einfachen Substanzen, die an die Stelle des unhaltbaren gegenseitigen Einflusses tritt“ (Leibniz: *Neue Abhandlungen*, S. 12; A VI, 6, 55, Z. 17-19).

⁹ Zum Schlafargument vgl. u. a.: Leibniz: *Neue Abhandlungen*, S. 11; A VI, 6, 54, Z. 21: „D’ailleurs on ne dort jamais si profondement, qu’on n’ait quelque sentiment foible et confuse“.

¹⁰ Vgl. die Betonung der Kontinuität im Kontext der Erörterung der *petites perceptions*: „Die unmerklichen Perzeptionen sind mit einem Worte in der Geisteslehre (Pneumatik) von ebenso großer Bedeutung, wie es die unmerklichen Körper in der Physik sind; und es ist gleich unvernünftig, die einen wie die anderen unter dem Vorwande, daß sie außerhalb des Bereichs unserer Sinne fallen, zu verwerfen. Nichts geschieht auf einen Schlag; und es ist einer meiner

hat damit in der Tat keine psychoanalytische These zur Seelenkunde aufgestellt, sondern eine im alten Wortverstand psychologische These zur Verankerung der Seelentätigkeit im ontologischen Kontinuitätsprinzip der Substanz.

Gleichwohl, mit dem Theorem hat sich Leibniz doch eine komplexe und vor allem für die Rezeption sehr ausdeutungsoffene Argumentationslage eingehandelt. Es findet sich bei ihm keine Aussage über die Ordnung der *petites perceptions* in der Seele. Unter den Prämissen seiner Philosophie können diese seelischen Mikrone¹¹ nicht anders gedacht werden, als dass sie sich in einer transparenten und harmonischen Ordnung befinden. Da es die allerkleinsten Perzeptionen sind, können sie nur aus der nächsten Umgebung der Monade kommen, also aus ihrer unmittelbaren Lage. Da die Monade sich durch ihre Lage in Relation zu allen anderen Lagen bestimmt, vor allem aber durch die direkten Nachbarlagen, sind die *petites perceptions* ‚definitionsnah‘ zur Eigendefinition der Monade angelegt. Und da zwischen der *ratio* der monadischen *causa finalis* und der durch *causa efficiens* bestimmten Substanz Harmonie herrschen muss, können im Rahmen dieses Modells keine systemstörenden Assoziationsketten oder Clusterbildungen angenommen werden. Man wird unterstellen müssen, dass Leibniz die *petites perceptions* als eine unproblematische Größe betrachtet hat. Die vollständige Nichtproblematisierung dieser potentiellen Eigentätigkeiten in der Seele drückt dies ebenso aus, wie die unmittelbare Bindung der *petites perceptions* an das Theorem der prästabilierten Harmonie.¹²

So klar bei Leibniz die Monade auf die Ordnung der Substanz bzw. auf den geordneten Zusammenhang der Substanzen verpflichtet bleibt, so wenig hat sich die Rezeption des Theorems an diese metaphysischen Voraussetzungen gebunden gefühlt. Moritz' *Magazin zur Erfahrungs-Seelenkunde* (1783–1793) wird einer anderen Prämissenlage folgen und unter Ausblendung der prästabilierten Harmonie gerade die *petites perceptions* für die Seelenzerrüttungen verantwortlich machen, nicht anders als Herder, der ebenfalls in der terminologischen Leibniznachfolge gerade das Unbewusste der Monade zum Ausgangspunkt einer Theoriebildung genommen hat, in der Harmonie nicht die Explikationsbasis bildet, sondern das zu erreichende Ziel. Blickt man auf die eher metaphorischen Verwendungen des Monadenbegriffs in gegenwärtigen Diskursen, dann lässt sich feststellen, dass das Monadische in der Regel als individualisierende Ein-

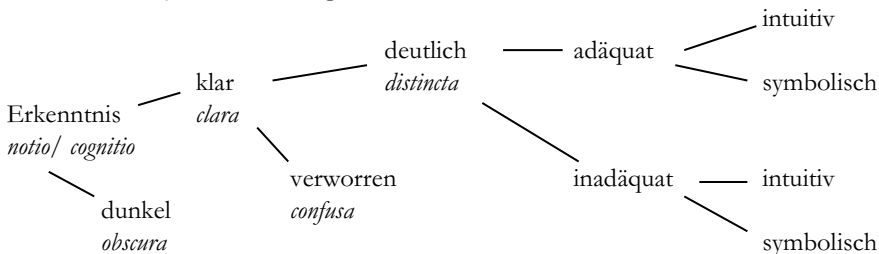
wichtigen und bewährtesten Grundsätze, *daß die Natur niemals Sprünge macht*. Ich habe dies das *Gesetz der Kontinuität* genannt“ (ebd., S. 13; A VI, 6, 56, Z. 15–19).

¹¹ Vgl. diesen Begriff bei Strahm: *Die „petites perceptions“ im System von Leibniz*, S. 48 u. ö.

¹² Vgl. oben, Anm. 8.

kapselung verstanden wird, welche in einem disharmonischen Verhältnis zur Welt steht. So wird zum Beispiel in Adornos *Ästhetischer Theorie* die Monade geradezu als Keimzelle des Widerstandes gegen den Verblendungszusammenhang der Welt gedeutet. Man kann aus diesen Bemerkungen ablesen, dass die Rezeptionsgeschichte die Theorieimpulse des Monadenbegriffs in einer Weise verstanden hat, die geradezu im Widerspruch zu den Intentionen von Leibniz steht.

Es gibt bei Leibniz selbst eine aufschlussreiche Überlegung, die den Status der *petites perceptions* zwar nur sehr indirekt bedenkt, sie jedoch in einer Weise platziert, dass immerhin der Weg zu ihrer nicht-harmonischen Deutung ansatzweise geöffnet wird. In seinen *Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen* („Meditationes de Cognitione, Veritate et Ideis“, 1684)¹³ hat er das Feld der Erkenntnisse und Urteile einer die Terminologie des Descartes korrigierenden Systematisierung unterzogen. Eine Erkenntnis ist entweder klar (*clara*) oder dunkel (*obscura*); eine klare Erkenntnis ist entweder verworren (*confusa*) oder deutlich (*distincta*); eine klare und deutliche Erkenntnis ist entweder adäquat oder inadäquat, und diese letzten Möglichkeiten werden jeweils entweder intuitiv oder symbolisch dargestellt.



Aus dieser über binäre Disjunktionen generierten Terminologiematrix entspringt neben der Möglichkeit einer *notio obscura* die Möglichkeit einer klaren und verworrenen Erkenntnis: *cognitio clara et confusa*. Während diejenige Philosophie, die sich mit den oberen Erkenntniskräften beschäftigt, klare und deutliche Erkenntnisse braucht, wird zugleich auch ein anderes Feld der Philosophie, nämlich das der klaren und verworrenen Erkenntnis entdeckt. Zunächst ist die *notio obscura* der angestammte Ort der *petites perceptions*. Es handelt sich hier um genau diejenigen Wahrnehmungen, die in keiner Weise weiterverarbeitet werden können, aber als Basis einer jeglichen Wahrnehmungstätigkeit unterstellt werden müssen, um nicht nur die Kontinuität der normalen Wahrnehmung zu

¹³ Gottfried Wilhelm Leibniz: *Kleine Schriften zur Metaphysik*, hrsg. und übersetzt von Hans Heinz Holz, Frankfurt a. M. 1965, bes. S. 33–37; A VI, 4 A, 585–588. Vgl. die Zusammenfassung dieses Aufsatzes in den *Neuen Abhandlungen*, S. 244 ff.

sichern, sondern auch die Kontinuität aufrecht zuhalten, wenn zum Beispiel die Ich-Kontrolle etwa im Schlaf wegfällt.

Aufschlussreich ist nun aber vor allen Dingen die *cognitio clara et confusa*. Leibniz bringt sie mit der Wahrnehmung der Tiere¹⁴ ebenso zusammen, wie mit der ästhetischen Wahrnehmung, also der empirischen Psychologie des Künstlers.

Auf ähnliche Weise sehen wir Maler und andere Künstler angemessen erkennen, was richtig und was fehlerhaft gemacht ist, ohne daß sie oft den Grund ihres Urteil angeben können, und dem Fragenden sagen, sie vermißten etwas, ich weiß nicht was, den dem Gegenstande, der ihnen mißfällt.¹⁵

Blickt man im Schaubild auf die visualisierten semantischen Pfade, dann wird man feststellen, dass die *cognitio clara et confusa* jedenfalls für den Menschen nicht in eine *cognitio distincta* auflösbar ist. Der Weg zur *cognitio distincta* nimmt eine andere Weggabelung, so dass eine aufschlussreiche Distinktion entsteht. Der Künstler geht einen anderen Weg der Erkenntnis als der Philosoph. Es ist nicht so, dass die Kunst eine Durchgangsstation zur Philosophie wäre; sie ist etwas eigenes, etwas gegenüber der Begriffserkenntnis anderes. D. h. zugleich auch, dass implizit zwei verschiedene Arten von Wahrheit gedacht werden müssen, einerseits die Wahrheit im Sinne logisch kontrollierter Begriffsverknüpfungen, andererseits die Wahrheit im Sinne einer ästhetischen Formgebung, also einer sinnlich bleibenden Modellierung der Wahrnehmungsinhalte, ohne dass dafür der Künstler angeben könnte, welches die Gründe für oder gegen eine Formgebung wären. Diese beiden Wahrheiten sind für den endlichen Verstand nicht aufeinander abbildbar. Nur Gott kann die Aisthesis logisch vollständig durchdringen und gleichzeitig das Logische als die adäquate Deutungsform einer dichten Wahrnehmung durchschauen. Was Leibniz hier an dieser Stelle ebenso konsequent – nämlich geschlussfolgert aus seiner binären Definitionsmatrix – wie überraschend festhält, ist die Möglichkeit eines ontologischen Eigenbereichs der ästhetischen Formen. Sie stehen bei Leibniz keinesfalls im Widerspruch zur Substanz, aber sie sind immerhin schon widerständig genug, um einen eigenen ontologischen Bereich auszumachen.

¹⁴ Ders.: *Neue Abhandlungen*, S. 6 f.; A VI, 6, 50.

¹⁵ Ders.: *Kleine Schriften*, S. 35; A VI, 4 A, 586, Z. 19–21.

2. Baumgarten

Es war Alexander Gottlieb Baumgarten, der in der Mitte des 18. Jahrhunderts mit seiner *Aesthetica* diesen Gedanken herausgearbeitet und soweit profiliert hat, dass für die nachfolgenden Theoretiker – aber noch nicht für ihn selbst – der Schritt aus den Prämissen des Leibniz'schen Systems möglich geworden ist. Zunächst bleibt Baumgarten anscheinend bei Leibniz. Er unterscheidet vier Wahrheiten:

- *Veritas aesthetica*: die sinnliche Fülle der Wahrnehmung vor aller Formgebung
- *Veritas logica*: die begrifflich-logische Erkenntnis des Menschen (Leibniz: *cognito clara et distincta*)
- *Veritas metaphysica*: die nur Gott mögliche Erkenntnis aller Dinge in ihrer Ordnung, also so, dass die vollständige Fülle der *veritas aesthetica* komplett logisch durchleuchtet ist, die Differenz beider Wahrheiten also schwindet und zudem die Erkenntnis sofort »praktisch« wird (Gott »erkennt« nicht, er hält die Schöpfung aufrecht)
- *Veritas aestheticologica*: die formgewordene Fülle des Sinnlichen (Leibniz' *cognitio clara et confusa*, aber insofern sie nicht nur *cognitio* bleibt, sondern sinnliche Verkörperung im Kunstwerk gewinnt)¹⁶

Analog zu Leibniz findet man hier die besprochene Gabelung: Der Weg führt nicht allein über die Erkenntnis der Empfindungsinhalte durch Begriffe, sondern ein zweiter Weg betont, dass die philosophische Erkenntnis mit dem Gewinn von Klarheit einen Verlust an Sinnlichkeit in Kauf nehmen muss und dadurch die eigentliche Fülle der Aisthesis verliert. Deshalb hat die *veritas aestheticologica* einen eigenen Wahrheitswert, denn sie besitzt einerseits Form, ist andererseits aber nicht so abstrakt wie die begriffliche Wahrheit:

§ 560 [...] Ich meine in der Tat, daß es den Philosophen nunmehr in höchstem Maße offenkundig sein kann, daß in der Vorstellung und in der logischen Wahrheit nur mit einem

¹⁶ Die Rekonstruktion der Wahrheitsbegriffe der *Aesthetica* gehört zum Pflichtprogramm der Baumgartenforschung, vgl. u. a.: Dagmar Mirbach: „Einführung: Zur fragmentarischen Ganzheit von Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1750/1758)“, in: Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik*, übersetzt und hrsg. von Dagmar Mirbach, Hamburg 2007, S. XLV–LII. Heinz Paetzold: *Ästhetik des deutschen Idealismus*, Wiesbaden 1983, S. 35–37. Frauke Berndt: *Poema / Gedicht. Die epistemische Konfiguration der Literatur um 1750*, Berlin/Boston 2011, S. 84–88.

Verlust an vieler und großer materialer Vollkommenheit zurechtzubringen war, was auch immer ihnen an formaler Vollkommenheit innewohnt. Denn was ist die Absonderung, wenn nicht ein Verlust? Ebenso brächtest du aus einem Marmor von unregelmäßiger Form keine Marmorkugel heraus, wenn nicht durch wenigstens soviel Einbuße an Material, in welchem Maße sie der höhere Wert der Rundheit verlangen wird. [Equidem arbitror philosophis apertissimum esse iam posse, cum iactura multae magnaeque perfectionis in cognitione et veritate logica materialis emendum fuisse, quicquid ipsi perfectionis formalis inest praecipuae. Quid enim est abstractio, si iactura non est? Pari ratione ex marmore irregularis figurae non efficias globum marmoreum, nisi cum tanto saltim materiae detrimento, quantum postulabit maius rotunditatis pretium.]¹⁷

Entscheidend ist nun, dass Baumgarten die *veritas aesthetica* offenkundig zumindest teilweise in die Opposition zum Formbegriff stellt. Er kennt eine chaotische, ungeformte und wilde Wahrnehmung, die erst in der *veritas aestheticologica* vom waldigen Stoff zur materialen Vollkommenheit der Form findet:

§ 565 [...] vor allem aber an den einzelnen Gegenständen, welche die höchste materiale Vollkommenheit der ästhetikologischen Wahrheit darbieten, an den Individuen und den allerbestimmtesten Gegenständen erfreut sich der ästhetische Horizont als an seinem Wald, seinem Chaos, seinem Stoff, aus dem er die ästhetische Wahrheit zu einer wenn nicht gänzlich vollkommenen, so doch schönen Form so herausmeißelt, daß während der Ausarbeitung so wenig wie möglich an material vollkommener Wahrheit verlorengeht und beim Ausfeilen um des Geschmackvollen willen abgerieben wird. [...] praesertim autem perfectionem materialem veritatis aestheticologicae maximam exhibentibus singularibus, individu- is, et determinatissimis fruitur horizon aestheticus, sua silva, Chao et materia, § 129, ex quibus veritatem aestheticam ad formam, nisi perfectam omnino, pulcrum tamen, §§ 558, 14, ita exsculpat, ut inter elaborandum, quam fieri potest minimum veritatis materialiter perfectae pereat et elegantiae caussa pollendo deteratur, § 563.]

Die Voraussetzung, dass die Form zu einem chaotischen Stoff erst hinzukommt, deckt sich nicht mit Leibniz' Überlegungen. Dass Baumgarten aber die Aisthesis einen chaotischen Wald nennt und erst die ästhetische Bearbeitung der Aisthesis als Form versteht, zeigt an, dass der Leibniz'sche Harmoniegedanke nicht mehr vollständig in Geltung ist. Es ist der *felix aestheticus*, der bei Baumgarten schöne Form hervorzubringen hat, während bei Leibniz die Wahrnehmung selbst schon so formiert ist, dass die Form durch Selbstanalyse und Selbstaufklärung der Monade gleichsam von selbst hervortritt: Ihr ist hier nicht die Arbeit auferlegt, einen chaotischen Stoff bändigen zu müssen.

Blickt man in Baumgartens Fragment gebliebene *Aesthetica*, dann wird de facto die Formarbeit der Rhetorik übertragen und also einer Tätigkeit überantwortet, die von Leibniz' *characteristica universalis* sehr weit entfernt ist. Erste

¹⁷ Baumgarten-Zitate folgen der Ausgabe: Baumgarten: *Ästhetik* (s. o.).

Ansätze zum Konzept sowohl einer autonomen Kunst als auch ihrer sie formulierenden ästhetischen Theorie entspringen bei Baumgarten ganz offenkundig der Tatsache, dass Form kein Implikat einer durch Gott garantierten ontologischen Harmonie ist, sondern das Werk einer bewussten Formung darstellt. Man wird sagen können, dass es die *petites perceptions* sind, die diesen dunklen Wald, dieses Chaos, den gegebenen Stoff ausmachen. Sie fallen nicht mehr wie bei Leibniz an den richtigen Ort, sondern erzeugen das Problem einer zu dichten Aisthesis und daraus resultierend die Notwendigkeit, die Wahrnehmung entweder sinnlich zu formen (*veritas aestheticologica*) oder sie durch abstrakte Begriffe zu erkennen bzw. zu subsumieren (*veritas logica*). Diese beiden Wahrheiten sind spezifische, sowohl der menschlichen Endlichkeit als auch der menschlichen Autonomie unterstellte Formen, man kann sie als anthropologische Wahrheiten bezeichnen. Leibniz hat hierfür das terminologische Modell zur Verfügung gestellt, aber eine solche profilierte Herausarbeitung einer *eigens anthropologischen Wahrheitsstruktur*, die rhetorisch oder begrifflich ein formloses Material durcharbeitet, würde seinem metaphysischen Optimismus widersprechen.

3. Reimarus, Jean Paul

Leibniz hat die *cognitio clara et confusa* nicht nur den Intuitionen und Instinkten des Künstlers zugeschrieben, sondern vor allen Dingen der Wahrnehmungsweise der Tiere. Tiere können Gestaltwahrnehmungen konstant halten, sie im Gedächtnis verankern und wieder hervorrufen. Sie lernen sinnlich, wissen Freund und Feind zu unterscheiden, können Essbares von Nichtessbarem unterscheiden etc., besitzen aber nicht die Fähigkeit, diese Erkenntnisse semiotisch zu konzeptualisieren und sie dem Reich der Zeichen und ihrer Kombinatorik einzufügen. Sie handeln damit in analoger Weise zum Künstler, der mit großer sinnlicher Fertigkeit agiert, die Gründe für sein Tun aber nicht angeben kann und auch nicht angeben muss – so Leibniz in den zitierten *Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen*. Dass Jean Paul in seiner *Vorschule* den Paragraphen 14 mit der Überschrift „Instinkt des Genies“ versieht, macht diese Konjunktion von künstlerischer Intuition und tierischer Wahrnehmung bewusst.

Dieser Gedanke wird zum Ausgangspunkt von Hermann Samuel Reimarus' *Allgemeine Betrachtungen über die Triebe der Thiere, hauptsächlich über ihre Kunsttriebe* von 1760/62, der ersten umfassenden und schulbildenden Ethologie (vergleichende Verhaltensbiologie). Dort werden detailliert die Instinktformen der Tiere beschrieben, und es findet sich das Konzept der Sphäre eines jeden Tieres, welches später in Herders Sprachursprungsschrift zentral sein wird, um den Menschen als das Lebewesen beschreiben zu können, das keiner besonderen

Sphäre angehört. Die theoretische Grundlegung folgt evidentermaßen der Leibniz'schen Terminologie, wie im folgenden Zitat, welches das kindliche mit dem tierischen Gedächtnis vergleicht, zu sehen ist:

Das Kind thut also eben dasselbe, als ob es sich erinnerte; ob es sich gleich in der That nicht erinnert, und hernach nimmer zu erinnern weis, wie es zu der Gewohnheit gekommen ist. Demnach hat die verworrene Vorstellung des Vergangenen bey den Thieren nur eine Analogie mit unserer Erinnerung und der Erinnerungskraft, die wir Gedächtniß nennen. Will man aber alle confuse Erinnerung der vorigen Vorstellungen, ein Gedächtniß heißen, und die Erinnerung davon absondern: so will ich über solchen Gebrauch des Wortes mit niemanden streiten [...].¹⁸

Man kann davon ausgehen, dass Reimarus in der Geschichte der ästhetischen Formen zumindest für Herder und für Jean Paul bedeutend gewesen ist. Herders Spekulationen über die Palingenese und die Tierseelen des Menschen im Zusammenhang seiner Poetik der Fabel verbinden die Tiereigenschaften mit den menschlichen Praxisformen und also mit den ästhetischen Formbegriffen, die bei Herder immer eine praxeologische Dimension haben. Bei Jean Paul sind es die Idylliker, die nach dem Modell der Tiercharaktere angelegt sind.¹⁹ Beim Schulmeisterlein Wutz bezeichnet im Fränkischen der Name das Hausschweinchen, und aus einer Reihe von Tierverwandlungen wird der Idylliker ganz nach Herders Poetik der Fabel vorgestellt: „Wutz war beim Spielen nie etwas anders als ein Hase, eine Turteltaube oder das Junge derselben, ein Bär, ein Pferd oder gar der Wagen daran.“²⁰ Auch für Quintus Fixlein oder für den jungen Nikolaus Marggraf lassen sich die Tierbezüge deutlich machen.

Ästhetische Form – die Idylle ist bei Jean Paul eine der drei Formen der Prosa – verbindet sich hier mimetisch mit den Tiereigenschaften. Man wird erneut sagen können, dass die mimetische Verfügbarkeit der Tierformen zur Voraussetzung hat, dass die Leibniz'schen *petites perceptions* ihren Ort verloren haben. Der Mensch wird hier anthropologisch als Versammlung von Tiereigenschaften verstanden, aber eben ohne eigene Sphäre, so Herder in den Grundgedanken der Sprachursprungsschrift. Damit ist er ortlos geworden oder ‚welt-offen‘, wie die spätere Anthropologie sagen wird, und deswegen erfindet er sich

¹⁸ Hermann Samuel Reimarus: *Allgemeine Betrachtungen über die Triebe der Thiere, hauptsächlich über ihre Kunsttriebe*, Bd. 1, Hamburg 1762, S. 30, § 18.

¹⁹ Vgl. dazu ausführlich (und deswegen hier nur knapp): Ralf Simon: „Jean Pauls Idyllentiere oder Hermeneutik der Welt-als-Idylle“, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 44 (2009), S. 63-80.

²⁰ Jean Paul: *Sämtliche Werke*, Abt. I, hrsg. von Norbert Miller und Walter Höllerer, Frankfurt a. M. 2000, Bd. 1, S. 422–423.

die Sprache. Er ist nicht mehr in eine ontologische Harmonie eingebunden, sondern verfügt reflexiv (sprachlich) über seine anthropologischen Optionen.

Wenn Jean Paul die Überlegungen Herders in seine Poetik aufnimmt, dann muss er folglich davon ausgehen, dass die Sinnlichkeit des Menschen immer auch durch sprachliche Selbstdeutung geprägt ist und dass Leibniz' Voraussetzung, die *petites perceptions* fielen immer an den richtigen Ort, hier nicht mehr gilt. Sprache als ästhetisch-ästhetische Form übernimmt die Ordnungsfunktion der Monade: statt Gott ein *felix aestheticus*. Aus dem ethologischen Baukasten des Reimarus bastelt Jean Paul seine schnurrigen Idylliker zusammen und setzt ein Hausschweinchen (Wutz) eben an den Ort, den es sich selbst bereitet, ohne dass hier noch eine prästabilisierte Harmonie irgendeine Richtigkeitsgarantie übernehmen würde.

Jean Pauls Poesie betreibt nicht mehr eine Analysis des dunklen Seelengrundes und vertraut auch nicht einer durch monadische Selbstaufklärung hervortretenden Form, sondern vielmehr der autonomen *Magie der Einbildungskraft*,²¹ die ihrer entwerfenden Poiesis folgt, statt einen harmonischen Schöpfungsplan nachzuzeichnen. Dieses Modell hat immer noch mit Leibniz zu tun, und weiterhin hat die Monade eine starke Anziehungskraft. Aber die prästabilisierte Harmonie ist ebenso abhanden gekommen wie ein mit den *petites perceptions* einhergehender Form- und Ordnungsgedanke.

Um diese Prozess sichtbar zu machen, gilt es den Sprung von Reimarus (1760) zu Jean Paul (1790er Jahre) in ein paar Teilsprünge zu unterteilen. Springen wir also in die 1770er Jahre (Herder) zurück und mit ihm in die 1780er Jahre zu Moritz' *Erfahrungs-Seelenkunde* und ihrem Zusammenhang mit der Form-ästhetik.

4. Herder

Herders Exzerpte und Kommentare seiner Leibnizlektüre sind – zumindest teilweise²² – im 32. Band der Suphenausgabe abgedruckt. Seine Auszüge aus der *Neuen Abhandlung über den menschlichen Verstand* (*Nouveaux essais sur l'entendement humain*) steuern zielsicher die an sich doch nicht zentralen Bemerkungen über

²¹ Vgl. dazu den Aufsatz *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft*, in: Ebd., Abt. I, Bd. 4, S. 195–205.

²² Vgl. zur genauen philologischen Rekonstruktion von Herders Leibnizrezeption: Günter Arnold: „Zur Leibniz-Rezeption Herders“, in: *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse* 5 (2003), S. 3–37.

die *petites perceptions* an, so die Reflexionen über die Tiere²³ und die über die Wichtigkeit der kleinen Vorstellungen: „[...] Diese kleine Vorstellungen sind also von größerer Wirkung, als man nicht denkt.“²⁴ Herder nimmt sofort, schon im Akt des Exzerpierens, das Theorieangebot der *petites perceptions* für eine genetisch-empirische Theorie des Ich an. Dabei sieht er durchaus, dass das Theorem vor allem die Kontinuität der Monade sichern soll und nicht primär psychologisch gedacht war: „Nichts macht sich auf einmal; die Natur macht nie einen Sprung“ (ebd.).

Herder nimmt also den Impuls einer genetischen Psychologie auf, indem er bei Leibniz an die *petites perceptions* anknüpft und bei Baumgarten an die Theorie der Aisthesis und weniger an die Ästhetik. Sein Weg besteht darin, aus einer Theorie der ursprünglichen synästhetischen Wahrnehmung die Ausdifferenzierung der Sinne zu beschreiben, um die Kunstformen aus den Sinnesformen zu entwickeln. Er versucht damit, das Theorieprogramm Baumgartens einzulösen, nämlich eine Theorie der Aisthesis als *gnoseologia inferior* mit einer starken ästhetischen Implikation zu gewinnen. Teile der Sprachursprungsschrift, der *Plastik*, *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* und vor allem des *Vierten Kritischen Wäldchens* sind diesem Projekt gewidmet.

Eine philosophisch anspruchsvolle Herderlektüre hinsichtlich der konzeptuellen Anschlüsse und Differenzen zu Leibniz ist hier nicht zu leisten.²⁵ Es seien die folgenden Hinweise gegeben. Herder bleibt beim Gedanken der Monade,²⁶ aber er hat eine ganz andere Vorstellung der ontologischen und sprachtheoretischen Fundamente. An die Stelle einer Leibniz'schen *characteristica universalis* setzt Herder gewissermaßen eine *characteristica sensualis*. Dies meint: Herder geht nicht von einer gleichmäßig dichten und rationalen Struktur des Seins aus, sondern von insularen, ereignishaft und mit sinnlicher Intensität sich gerierenden Artikulationen. Klima, Umstände, Lebensformen sorgen dafür, dass sich in

²³ Johann Gottfried Herder: *Sämmtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, Berlin 1877–1913, 33 Bände, hier Bd. XXXII, S. 213.

²⁴ Ebd., S. 215.

²⁵ Vgl. dazu: Beate Monika Dreike: *Herders Naturauffassung in ihrer Beeinflussung durch Leibniz' Philosophie*, Wiesbaden 1973; siehe auch den Beitrag von Günter Arnold im vorliegenden Band.

²⁶ „Da der lebhafteste Verstand dieses Mannes alles so gern als Hypothese sah und halb als Dichtung vortrug: so wurden auch seine Monaden, die Wolf selbst nicht recht gefaßt zu haben scheint, bald nur als ein witziges Märchen betrachtet; da ich doch überzeugt bin, daß unter den drei sinnreichen Hypothesen, mit denen er die Metaphysik bereichert hat, diese die gründlichste sei und gewiß einmal Platz gewinnen werde“ (Johann Gottfried Herder: *Werke*, hrsg. von Martin Bollacher u. a., Frankfurt a. M. 1985 ff., 10 Bde., hier Bd. IV, S. 708 f. [zitiert als FHA]).

einer Ethnie sinnliche Hauptvorstellungen ausbilden, um die herum sich eine Zeichentätigkeit etabliert. Kultur ist nicht eine Transformation oder eine Artikulation einer gleichmäßigen Grundlage, sondern eine jeweils unmittelbar auf individuelle sinnliche Gegebenheiten bezogene Deutungstätigkeit. Was den Völkern identisch ist, ist nur die allgemeinste Form der Semiose, aus gegebenen Umständen eine Welt der Zeichen zu erstellen; diese allgemeine Form – Humboldt nennt sie später: innere Sprachform – sichert die Übersetzbarkeit. Es gibt nach Herder aber keine Möglichkeit, ein allgemeines universelles Lexikon zu erstellen, da jeder Begriff irreduzibel auf seinen sinnlichen Ort bezogen bleibt und ohne diesen zu einer Spiegelfechterei verkommt. Konsequenterweise denkt Herder den singulären Ort des sinnlichen Wortes zugleich als Bild. Der Terminus ‚Bildwort‘²⁷ drückt die Rückgebundenheit des Wortes an seine ästhetische Charakteristik aus. Entsprechend denkt Herder Philosophien als Explikation von Bildvorstellungen:

Der empfindende Mensch fühlt sich in Alles, fühlt Alles aus sich heraus, und druckt darauf sein Bild, sein Gepräge. So ward *Newton* in seinem Weltgebäude wider Willen ein Dichter, wie *Buffon* in seiner Kosmogonie, und *Leibniz* in seiner prästabilierten Harmonie und Monadenlehre. Wie unsre ganze Psychologie aus Bildwörtern bestehet, so wars meistens *Ein* neues Bild, *Eine* Analogie, *Ein* auffallendes Gleichnis, das die größten und kühnsten Theorien geboren. Die Weltweisen, die gegen die Bildersprache deklamieren, und selbst lauter alten, oft unverständnen Bildgötzen dienen, sind wenigstens mit sich selbst sehr uneinig. Sie wollen nicht, daß neues Gold geprägt werde, da sie doch nichts tun, als aus eben solchem oft viel schlechtern Golde ewig und ewig dieselbe Fäden spinnen.²⁸

Theorien werden also an sinnliche Orte gebunden, sie sind die Explikation grundlegender Intuitionen. Nichts deutet darauf hin, dass sie ineinander übersetzbar wären, weil ihnen eine gemeinsame rationale Matrix zugrunde läge. Im Gegenteil. Herder kennt diese Idee einer vorausgesetzten rationalen Kontinuität der Substanz nicht mehr. Sein theologischer Optimismus vertraut darauf, dass die Menschen aus Eigentätigkeit heraus die Übersetzung zu leisten in der Lage wären, die Leibniz voraussetzt und deren Explikation seine Philosophie ist.

Die Leibniz'sche Harmonie wird bei Herder also zum Humanitätspostulat transformiert, von der Voraussetzung zum Ziel gemacht: Harmonie ist nicht materialer Schöpfungsgrund, der durch eine Philosophie zu explizieren ist (Leibniz' Philosophie, verstanden als großangelegter Gottesbeweis), sondern sie

²⁷ Vgl. ebd., S. 330.

²⁸ Ebd. Vgl. dazu auch Tilman Borsche, Kritisch oder Metakritisch, „Die philosophische Aktualität Herders“, in: Ders. (Hrsg.): *Herder im Spiegel der Zeiten. Verwerfungen der Rezeptionsgeschichte und Chancen einer Relektüre*, München, 2006, S. 141.

ist als Humanität durch die Autonomie des Menschen, als des ersten von der Schöpfung Freigelassenen, zu leisten.

Herder, indem er am Monadenbegriff festhält, aber deren Fensterlosigkeit gleichwohl bestreitet,²⁹ die *petites perceptions* vor allem psychologisch versteht, aber die prästabilisierte Harmonie aus dem Voraussetzungsgefüge entfernt, dreht damit das ganze Leibniz'sche System gleichsam von innen her um. Trocken gibt er zu Protokoll:

Insonderheit, dünkt mich, hätte dem großen Erfinder des Monadenpoems das System prästablierter Harmonie fremde sein dürfen, denn mir scheint, beide bestehen nicht wohl bei einander.³⁰

Monade: ja, prästabilisierte Harmonie: nein – diese von Leibniz her gesehen abenteuerliche und eigentlich falsche Neujustierung führt unmittelbar zu sehr weitreichenden Konsequenzen:

Wer ins Tollhaus geht, findet alle Narren auf verschiedne Art, jeden in seiner Welt, rasen: so rasen wir alle sehr vernünftig, jeder nach seinen Säften und Launen. Der tiefste Grund unsres Daseins ist individuell, so wohl in Empfindungen als Gedanken.³¹

Nach Leibniz wäre der tiefste Grund unseres Daseins rational und allgemein, er müsste mit der Textur der Substanz konkordant gehen. Bei Herder ist aber Sprache und Vernunft jeweils nur die Explikation eines sinnlichen Ortes, so als ob die Leibniz'sche Lage ohne die fundierende Substanz auskommen müsste und sich in wilder Selbsttätigkeit expliziert, getrieben von den Spuren und Bahnungen, die die *petites perceptions* immer schon in die Seele eingeschrieben haben, ohne dass das Subjekt davon Kenntnis bekommen hätte. Ob die Narren im Tollhaus oder die in den philosophischen Kolloquien verrückt zu nennen sind, ist in der Tat eine Frage des Standpunktes oder der ‚Gedankenperspektive‘, wie es später, mit Leibniz (*point de vue*), aber auch gegen ihn, bei Moritz³² heißen wird. Um genauer zu sein: Herder plädiert hier keinesfalls für eine fröhliche Anarchie, sondern er gewinnt die Notwendigkeit, Humanität als Ziel zu fordern,

²⁹ „Nun begreife ich nicht, warum man, wenn sich in jedem *Einzelnen* nichts erklären lässt, die Wirkung des Einen ins Andre *leugnen* und die Erscheinungen der Natur in der Vereinigung Zweier Hohn sprechen müßte, die man bei jedem Einzelnen unerklärt *annimmt*“ (Herder: FHA, Bd. IV, S. 338).

³⁰ Ebd., S. 338.

³¹ Ebd., S. 365.

³² Karl Philipp Moritz: *Werke*, hrsg. von Heide Hollmer und Albert Meier, Frankfurt a. M. 1997, 2 Bde., hier Bd. 1, S. 897 f. [zitiert als DKV].

um dieser Anarchie zu entkommen. Denn nun ist die Substanz nicht mehr rational, dicht und kontinuierlich (Leibniz), sondern sie ist sinnlich, insular und diskontinuierlich, so dass es einen allgemeinen Vernunftbegriff nicht mehr gibt bzw. er erzeugt werden muss (Humanität).

Ästhetische Form ist in diesem Zusammenhang von entscheidender Bedeutung. Wenn es in die Autonomie des Menschen gelegt ist, seine Aisthesis selbst zu bestimmen, dann rückt Kunst auf die emphatischste Weise in die Funktion einer Menschenbildnerin:

Der Bildner unsrer Gedanken, unsrer Sitten, unsrer Verfassung, ist ein *Künstler*; sollte also, da Kunst der Inbegriff und Zweck unsrer Natur ist, *die Kunst, die sich mit dem Gebilde des Menschen und allen ihm einwohnenden Kräften* darstellend beschäftigt, für die Menschheit von keinem Wert sein?

Von einem sehr hohen Werte. Sie hat nicht nur Gedanken, sondern *Gedankenformen, ewige Charaktere* sichtbar gemacht, die mit solcher Energie weder Sprache noch Musik, noch irgend eine andre Bemühung der Menschen ausdrücken konnte. Diese Formen ordnete, reinigte sie, und stellte sie selbst in deutlichen, ewigen Begriffen dem Auge jedes Sehenden für alle Zeiten dar, in welchen sich Menschheit in diesen Formen genießt und fühlet, in welchen Menschheit nach diesen Formen wirkt. Sie gibt uns also nicht nur eine sichtbare Logik und Metaphysik unsres Geschlechts in seinen vornehmsten Gestalten, nach Altern, Sinnesarten, Neigungen und Trieben; sondern indem sie diese mit Sinn und Wahl darstellt, ruft sie als eine zweite Schöpferin uns schweigend zu: „blicke in diesen Spiegel, o Mensch; Das soll und kann dein Geschlecht sein. [...]“³³

Herder nimmt Baumgartens Theorem, Ästhetik sei *ars pulchre cogitandi*, ernst. Man kann sogar sagen, Kunstwerke seien die ‚Kunst, schön zu empfinden‘, nämlich die Sinnlichkeit zu formen, im eigentlichen Sinne *Formarbeit* zu verrichten. Schillers Konzept der ästhetischen Erziehung gehört in diesen Zusammenhang. Die Form der Wahrnehmung, die bei Leibniz prästabiliert als Harmonie garantiert war und die den *petites perceptions* als Ordnungsraster zukam, wird jetzt zur Leistung einer Kunst, deren Formbegriff die doppelte Bedeutung von Aisthesis und Ästhetik in sich trägt. Ästhetische Form resultiert also aus der Aisthesis und wirkt zugleich formend auf sie zurück:

[...] ich kehre zur Untersuchung der Sinne des Schönen zurück. Wir sahen, es gab Drei: den Sinn des Gesichts, der ‚Teile als außer sich neben einander,‘ das Gehör, das ‚Teile in sich und in der Folge nach einander,‘ und das Gefühl, das Teile ‚auf einmal in und neben einander‘ begreift. Teile als außer sich, neben einander, heißen Flächen: Teile in sich und in der Folge nach einander sind am ursprünglichsten Töne: Teile auf einmal in und neben einander, solide Körper – es gibt also in uns einen Sinn für Flächen, für Töne, für Körper, und wenn es auf das Schöne ankommt, für die Schönheit in Flächen, in Tönen, in Körpern. Drei besondere Klassen äußerer Gegenstände, wie die drei Gattungen des Raumes.

³³ Herder: FHA, Bd. VII, S. 363 f.

Wenn es nun Künste gäbe, die die Natur in diesen drei Räumen nachahmten, die das zerstreute Schöne in jedem derselben sammelten, und wie in einer kleinen Welt dem Sinne darstellten, der für diese Art der Gegenstände da ist; so sieht man, werden eben damit drei Künste des Schönen. Eine bei der das Hauptobjekt Schönheit ist, so fern sie der Raum enthält, so fern sie sich auf Flächen spiegelt: das ist Malerei, die schöne Kunst fürs Gesicht. Eine, die zum Objekt das Wohlgefällige hat, das In und nach einander gleichsam in einfachen Linien der Töne auf uns würket; das ist Musik, die schöne Kunst des Gehörs. Endlich eine, die ganze Körper schön vorbildet, so fern sie aus Formen und Massen bestehen: das ist Bildhauerei, die schöne Kunst des Gefühls.³⁴

Diese Ordnung der Sinne – und aus ihr folgend: die Ordnung der Kunstformen – führt allerdings nur zu einem sehr formalen Begriff der ästhetischen Form. Herders radikales Individualitätspostulat wird gleichsam von diesen Kunstformen nicht tangiert: Der bildende Künstler mag der Vorherrschaft seiner Sinnesdispositionen folgen und damit in einer Form bleiben, aber die materiale Ausgestaltung seiner ästhetischen Form bleibt zutiefst individuell.³⁵ Es entsteht also die Frage, was die ästhetische Form bei Herder tatsächlich hinsichtlich der Formung des *fundus animae* zu leisten vermag.

Eine tiefgehende Recherche des Formbegriffs im Werk Herders fördert zunächst eine gewisse Enttäuschung zu Tage. Das Wort kommt oft, in einigen Texten fast inflationär vor, aber es bleibt blass. Man sucht vergeblich nach einer triftigen Definition von Form. Anstelle einer Begriffsbestimmung finden sich z. B. appellative Gesten, wenn Herder die Geformtheit des menschlichen Körpers thematisiert. Es geht hier eher um eine performativ zu vollziehende Deixis (siehe!):

³⁴ Herder: „Viertes Kritisches Wäldchen“, in: Ders.: FHA, Bd. II, S. 307.

³⁵ Vgl. *Vom Empfinden und Erkennen der menschlichen Seele*. „Daß aber nicht bei zwei Menschen dieser Sinnenbeitrag an Art und Stärke, Tiefe und Ausbreitung Einerlei sein kann, bezeugen viele Proben. Gesicht und Gehör, die den meisten Stoff zum Denken geben, sind selten bei einem Menschen in gleichem Grad der Ausbildung und natürlichen Stärke. Klarheit des Auges hasset oft tiefe Innigkeit des Ohrs (geistig zu reden), die beiden Rosse sind also ungleich, die zunächst am Wagen der Psyche ziehen. [...] Hier indes fahren wir fort, daß, so verschieden dieser Beitrag verschiedner Sinne zum Denken und Empfinden sein möge, in unserm innern Menschen Alles zusammenfließe und Eins werde. Wir nennen die Tiefe dieses Zusammenflusses meistens Einbildung: sie besteht aber nicht bloß aus Bildern, sondern auch aus Tönen, Worten, Zeichen und Gefühlen, für die oft die Sprache keinen Namen hätte. Das Gesicht borgt vom Gefühl, und glaubt zu sehen, was es nur fühlte. Gesicht und Gehör entziffern einander wechselseitig: der Geruch scheint der Geist des Geschmacks, oder ist ihm wenigstens ein naher Bruder. Aus dem Allen webt und würkt nun die Seele sich ihr Kleid, ihr sinnliches Universum. [...] Ein Mensch besitzt die Kunst zu sehen ungleich mehr, als die Kunst zu hören: nach dem wird sich, er sei Dichter oder Philosoph, gewiß sein Erkenntnis, sein Vortrag, sein Styl, seine Zusammensetzung richten“ (Herder: FHA, Bd. IV, S. 348–350).

Siehe jenen Mann, dessen starker Körper von seiner starken Seele zeigt: Einförmig ist der Umriß seines Körpers; in seiner Gestalt ist wohlgebildete Form, Freiheit in der Stellung, Macht in der Brust; die Leichtigkeit in den Beinen, die Stärke in den Schultern.³⁶

Form ist hier thematisierender Begriff, nicht aber selbst thematisch. Gleichwohl, indem Herder die menschliche Gestalt als Urbild von Form aufruft, bestimmt er implizit Form als erscheinende Zweckbestimmtheit. Denn in der menschlichen Gestalt ist jede *causa efficiens* zugleich *causa finalis*: Sie ist es, weil die Gestalt durch Kulturarbeit, also durch funktionale Anpassung zu der Form gefunden hat, die sie auszeichnet. Der menschliche Körper wird Herder zum Urbild der Form, zum Protoplasma:

Wie steigen und erhöhen sich die Organisationen aus allen Punkten, auf allen Seiten! Und wie sind sie sich einander wieder so ähnlich! Gerade als ob auf unsrer ganzen Erde die Formenreiche Natur nur Einen Typus, Ein Protoplasma vor sich gehabt hätte, nach dem und zu dem sie alles bildete. – Wissen Sie was dies für eine Form ist? Die Menschenbildung.³⁷

Dem entspricht, dass Herder den Tastsinn als das physiologische Korrelat bestimmt, das dem Formbegriff zugrundeliegt:

Was lehren diese sonderbaren Erfahrungen? Etwas, was wir täglich erfahren könnten, wenn wir aufmerkten, daß das Gesicht uns nur Gestalten, das Gefühl allein, Körper zeige: daß Alles, was Form ist, nur durchs tastende Gefühl, durchs Gesicht nur Fläche, und zwar nicht körperliche, sondern nur sichtliche Lichtfläche erkannt werde.³⁸

Indem Form körperlich gebunden wird – durch die menschliche Gestalt, durch den Tastsinn³⁹ –, wird sie dem Einfluss des Formalismus entzogen.⁴⁰ Ästhetische Form im Sinne von ästhetischen Genres wird in Herders Werk erst relativ spät, vor allem in den *Humanitätsbriefen* behandelt. Vorher liegt der Formbegriff

³⁶ Ebd., Bd. I, S. 139.

³⁷ Ebd., Bd. IV, S. 460.

³⁸ Ebd., S. 247.

³⁹ Vgl. auch ebd., S. 280: „Das Auge ist nur Wegweiser, nur die Vernunft der Hand; die Hand allein gibt Formen, Begriffe dessen, was sie bedeuten, was in ihnen wohnt.“

⁴⁰ Vgl. daher die Ablehnung eines Formbegriffs, der sein Zentrum im formalen Konzept der Proportioniertheit findet: „W. selbst sei Schiedsrichter, der an allen freiern Orten seiner Werke nicht bloß selbst den weiten Unterschied zwischen Wissenschaft der Zeichnung und Bildung der Schönheit voraussetzt: nicht bloß es anders wo selbst behauptet, daß Formen keine Verhältnisse, und die Gestalt keine Proportion sei, daß die Griechischen Künstler vorzüglich die Schönheit zur Absicht gehabt, daß – doch was häufe ich Induktionen? eben dies Gefühl des Unterschiedes zwischen Schönheit und trockner Proportion; eben dies Gefühl hat ja den besten Teil der Winkelmannischen Werke, wie ein Geschöpf der Engel gebildet“ (ebd., Bd. II, S. 37).

auf einer tieferen Ebene. Er formuliert die am Bild des Menschen errungene Vereinheitlichungsfunktion des Mannigfaltigen. Weil die menschliche Gestalt ein proportioniertes Ganzes ist, in der sich die Zweckbestimmtheit und die Funktionsnotwendigkeiten vollkommen ausgeglichen haben, wird das Inbild des schönen Körpers zum Urbild der Form. Es lassen sich von hier Verbindungslinien zum Gliederbau des Adam Kadmon ziehen, zur siebengliedrigen Schöpfungshieroglyphe und zum Begriff des Schemas.

Aus diesen Überlegungen wird deutlich, warum Herder Form nicht ‚definieren‘ kann. Form ist nicht ein Begriff neben anderen in einem engen logischen Feld. Form liegt vielmehr der Begriffsbildung selbst zugrunde. Im Vorfeld der begrifflichen Synthesis vereinheitlicht Form das Mannigfaltige in selbst wieder ästhetisch-aisthetischer Weise: Sinnlich tritt das Schema der Vereinheitlichung des Mannigfaltigen als Form, im Material, hervor. Bevor der Begriff seine Einheit begrifflich konstituiert, hat Form das Sinnliche ikonisch schon vorbereitet. Dieser gegenüber Kant und auch gegenüber dem Formalismus der ästhetischen Theorie ganz anders gelagerte Formbegriff ist es, der dann auch in der *Kalligone* dazu dient, Kants Apriorismus der Form zurückzuweisen:

Wer denkt sich hiebei, bei einer ‚Form aller Erscheinungen,‘ d. i. sinnlichen Gegenstände, ‚die im Gemüt *bereit liegt*,‘ etwas? bei einer Form zu Erscheinungen, die, ‚von aller Empfindung abgesondert, a priori betrachtet werden können, und dennoch keine Erscheinungen sind?‘ sonst wären sie nicht a priori. Die Namen *Materie* und *Form* haben in der Metaphysik so viel leere Begriffe, schneidende Behauptungen und aus ihnen entspringende Wortkriege verursacht, daß wir uns, wenn von irgend einer Sache etwas Bestimmtes gesagt werden soll, vor ihnen zu hüten haben. *Materie* heißt Bauzeug; *Form* ist die Konstruktion des Baues. Die Baumeisterin Seele kann, wenn Sinne *ihr* den Bauzeug liefern, diesem nicht jede Gestalt geben, die *ihr* gefällt, oder mit einem Material, was ihr gefällt, ihr aber nicht gegeben ist, bauen. Die innige Konkurrenz, in der bei jeder sinnlichen Empfindung das Äußere und Innere zusammentrifft, wird auch durch die symbolische Unterscheidung der *Materie* und *Form* nicht bezeichnet: denn nicht tote *Materie* ist, was die Sinne geben; und was der innere Sinn sich zueignet, d. i. nach inneren Kräften und Gesetzen in sich verwandelt, drückt das grobe Töplerwort *Form* nicht aus.⁴¹

Es ist der Blick in Herders theologische Schriften, der die ganze Tragweite dieses konkreten Begriffs von Form offenbart. Letztlich ist es eine Bildtheologie, die die Funktion übernimmt, im Urbild der menschlichen Gestalt die Lesbarkeit der Welt zu ermöglichen:

Ist das innere Triebwerk von Kräften und Nutzbarkeiten also, wie leichter wird der äußere Schein – Einheit im *Mannigfaltigen*, *Mannigfaltiges in Einem!* – siehe das höchste Vorbild von

⁴¹ Ebd., Bd. VIII, S. 347 f.

Einkleidung und Schöne, „den Menschlichen Körper!“ Wie er da steht in seinem hohen Eins! *Wohlgestalt*, Ebenmaße, Symmetrien durch alle Formen und Glieder! und welch ein Mannigfaltiges! Immer Eins und immer, wie sanft, wie biegsam verändert! Alle Kunst der Komposition nach dem Begriff unsres Wesens erschöpft: ein herrlicher Siebenklang der Schöpfung – Also ist dies! Es ist Nichts anders, *als Bild des Ganzen unter der Gestalt und Bildung des Menschen: das große Weltall in der Hieroglyphe des Kleinen!* – Betrachte allein dies *unvergleichbare Sieben! dies Göttliche Seelenvolle Menschenantlitz!* Mannigfaltigkeit und Einheit! Einheit und Mannigfaltigkeit! Der *Gedanke* dieser *Stirn*, *Blick* des *Auges*, *Hauch* des *Mundes*, *Miene* der *Wangen*, wie alles spricht und zusammenfließt! – *Einklang!* Alle *Farben in Einem Strahl der Sonne*; was es sei – wie ihr's nennet – es ist! Ein tägliches sinnliches *Vorbild dieser Gottesunterweisung und Lehre!* Hätten wir Sinn und Blick genug, die ganze Schöpfung zu übersehen, Wohl laut des Schöpfers aus allen Einzelnen Tönen und Tongebäuden zu hören – Kein Bild in der ganzen Natur wahrscheinlich für uns als wie jetzt für uns *Menschheit* ist! *Bild Gottes* in allen seinen Kräften, Anwendungen und Reizen; zugleich *Sinnbild und Inbegriff der ganzen sichtbaren und unsichtbaren Welt!* So wäre für uns die große Schöpfung Gottes!⁴²

Nach diesem Exkurs zum Formbegriff wird nun der Herder'sche Gedanke klar: Auf der Ebene der primären Wahrnehmung geht Herder von der einer diskontinuierlichen und nicht-rationalen Substanz aus, die von sich her keinen allgemeinen Vernunftbegriff mitbringt. Form wird sodann als Bewältigung dieser Ausgangslage einer Aisthesis ohne explizite bzw. allgemeine Rationalität gedacht. Dabei wird Form sinnlich verstanden, im Gegensatz zum Formalismus der ästhetischen Theorie und im Gegensatz zum Kant'schen Apriorismus der Form. In dem Form sinnlich-ikonisch gebunden bleibt, kann Herder die ganze Kulturgeschichte der Formierung der anthropogenen Formen in seinen Theorieaufbau mit hineinnehmen. Die alte, in der Herderforschung umstrittene Frage, ob die ikonische Form (das Bild der menschlichen Gestalt) offenbarungstheologisch (Bild Adams/Bild Christi) oder im Sinne einer historischen Anthropologie hergeleitet wird, ist dabei offen: Sie wiederholt die Standpunkte von *causa finalis* versus *causa efficiens*, um deren Vermittlung es Herder im Grunde geht.

5. Moritz

Moritz teilt die Grundvoraussetzungen Herders. Man kann dies insbesondere an den Sprachursprungsüberlegungen sehen, die Moritz in der *Deutschen Sprachlehre für die Damen* (1782) und in der Aufsatzreihe *Sprache in psychologischer Rücksicht*, die sich im *Magazin zur Erfahrungs-Seelenkunde* (1783–1793) findet. Die Ausgangsprämisse des *Magazins* besteht in der Annahme, dass die Psychopathologien durch falsche Assoziationswege und schiefe Clusterbildungen im Bereich des

⁴² Ebd., Bd. V, S. 298.

fundus animae zustanden kommen. Man könnte das oben gegebene Herderzitat vom vernünftigen Rasen im Tollhaus als theoretische Quintessenz dieser ersten deutschsprachigen Zeitschrift, die sich den Psychopathologien widmet, nehmen. Ebenso wie Herder streicht Moritz also die prästabilisierte Harmonie, behält aber das Theorem der *petites perceptions* bei, so dass nunmehr deren Ordnung nicht mehr garantiert und also das Feld einer anthropologischen Recherche eröffnet ist.

Zugleich bleibt Moritz der Leibniz'schen Terminologie treu. Sein Text über die Gedankenperspektive folgt dem *point de vue* der Monade. Sein wichtiger Aufsatztitel *Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten* (1785) lässt sich als Verdeutschung jener Leibniz-Wolff'schen Systemformel vom Individuum als *ens omnimode determinatum* lesen.⁴³

Erneut zeigt sich also ein Beleg für die Hauptthese der vorliegenden Studie: Wenn die *petites perceptions* keinem Programm mehr folgen und aus dem Kontext der prästabilisierten Harmonie herausgelöst werden, dann öffnet sich erstens der Horizont für eine empirische Seelenkunde oder Anthropologie und zweitens übernimmt die in die Autonomie des Menschen gestellte ästhetische Form die Ordnungsfunktion, die bei Leibniz der harmonisch gesteuerten Monade zukam.

Noch mit Leibniz konformgehend behauptet Moritz das Unbewusstbleiben der sinnlichen Vorstellungen.⁴⁴ Aber sie sammeln sich als „dunkle Bilder der Phantasie“⁴⁵ und als „versteckte Ideenassociation unseres Geistes“ (ebd.) an und werden nicht, wie bei Leibniz, sofort an den richtigen Ort gestellt. Da es in der Seele aber keine isolierten Ideen gibt, sondern alles in einen Zusammenhang kommt⁴⁶ (Leibniz' Gesetz der Kontinuität), handelt es sich jedoch um mehr, als nur um Ansammlungen. Es handelt sich um eine eigenmächtige Systematik unterhalb der durch das Subjekt in Anspruch genommenen Kontrolle:

Manche Gedanken werden so leise und in so unmerklichen Nüancen mit einander umgetauscht, daß sie in dem Augenblick, wenn sie, um mich so auszudrücken, unter den Fokus

⁴³ Schon im *Anton Reiser* taucht diese Formel auf. Zur Rekonstruktion dieses Begriffs vom Individuellen im Kontext des 18. Jahrhunderts vgl. Ralf Simon: *Das Gedächtnis der Interpretation. Gedächtnistheorie als Fundament für Hermeneutik, Ästhetik und Interpretation bei Johann Gottfried Herder*, Hamburg 1998, S. 238 ff.

⁴⁴ Karl Philipp Moritz: *Magazin zur Erfahrungs-Seelenkunde*, hrsg. von Petra und Uwe Nettelbeck, Nördlingen 1986, 10 Bde., hier Bd. V, S. 146 [zitiert als Magazin].

⁴⁵ Ebd., S. 146.

⁴⁶ Ebd., S. 143: „Es giebt keine Idee, welche isoliert in der Seele befindlich seyn könnte, sondern sie steht allemahl mit mehrern in einem Zusammenhange.“

unseres Bemerkungskreises kommen, von uns nicht erkannt oder auch nur augenblicklich wieder aus unserm Gedächtnisse verwischt werden.⁴⁷

Wenn sich in dieser permanenten Verschiebetätigkeit unserer sinnlichen Grundbegriffe unterhalb der Bewusstseinskontrolle Gedanken und Bilder selbstständig mit anderen Gedanken und Bildern koppeln, dann sind „eine Menge anderer Gefühle, die in uns vorgehen, [...] durchaus nichts anderes als Folgen eines schnellen Syllogismus, den die Seele gemacht hat.“⁴⁸ Man wird sogar sagen müssen, dass die Seele, insofern alles in ihr verbunden wird, gar nicht anders kann, als permanent eine Neuintegration der sinnlichen Eindrücke zu vollziehen. So entstehen Gefühle gleichsam durch systemimmanente Emergenzen, ohne Zutun des Ich.

Moritz hat auf diese Ausgangssituation einer subjektinternen, aber subjektunabhängigen Selbsttätigkeit der *petites perceptions* zwei Antworten, einerseits eine sprachphilosophische, andererseits eine ästhetische – beide lassen sich als Therapieverfahren verstehen, um die verstörende Fremdheit im Ich dennoch zu bewältigen.

Die sprachphilosophische Antwort ist originell, sie lässt sich als Vorwegnahme eines Theorems verstehen, das ein anderer Sprachphilosoph der Leibniznachfolge, nämlich Karl Bühler, mit seiner ‚Deixis am Phantasma‘ formuliert hat. Moritz denkt über die kleinen Wörter nach und spricht ihnen die Funktion zu, im dunklen Seelengrund quasi wie eine Verkehrsregelung zu wirken. Die Deiktika bahnen die semantischen Wege, sie haben die formelle Funktion, durch die sprachliche Regulierung der ikonisch qualifizierten Perzepte die Assoziationswege so zuzubereiten, dass sich das Ich in die Lage versetzt sieht, sich seine Perzeptionen als Apperzeptionen zuzueignen.⁴⁹ Der ‚Zusammenhang‘, der bei Leibniz durch die kontinuierliche Substanz gegeben war, wird bei Moritz sprachphilosophisch durch die Deiktika erzeugt. Kaum eine Argumentationslage macht den Abstand zu Leibniz deutlicher: Gott steckt nun quasi in den kleinsten Worten und müht sich, mit der Sprache nachträglich die Perzeptionen

⁴⁷ Ebd., S. 146.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Vgl. die sprachlich gedachte Variante der Kant'schen transzendentalen Apperzeption: „Wenn ich also sage, *es gereuet mich*, so denke ich mir unter dem *es* eine Reihe von Vorstellungen, welche durch die Erinnerung an eine Handlung in mir erzeugt werden, die für mich von schädlichen Folgen ist, und die ich nach meiner Meinung füglich hätte unterlassen können, weil ich mir aller dunkeln Bewegungsgründe zu derselben nicht mehr bewußt bin: unter *mich* denke ich mir den Zusammenhang aller der Vorstellungen, die schon in meiner Seele *sind*, und unter *gereuet*, das Verhältnis zwischen dem *es* und *mich*, wovon das letztre ein unwillkürliches Bestreben hat, das erstre aufzuheben, wenn es möglich wäre.“ (Moritz: DKV, Bd. I, S. 831 f.)

regelnd, als Demiurg an einer von ihm nicht verantworteten Materie ab. Diese Vorstellung liegt schon näher an der Gnosis als am Christentum.

Das folgende lange Zitat ist als theorieintensive Reflexion zu lesen, wenn man den Begriff des ‚Zusammenhangs‘ mit Leibniz’ prästablierter Harmonie (oder ggf. mit der Kompossibilität) zusammendenkt, die ‚Vorstellungen‘ als *petites perceptions*, die ‚Reihe von Vorstellungen‘ als das Problem von ichunabhängigen Clusterbildungen, die Analyse der ‚kleinen Wörter‘ als Regulierungsversuch durch die Deixis am Phantasma und den Begriff der ‚Wahrheit‘ („das passende Verhältnis“) im Sinne der *ich-jetzt-hier-origo*⁵⁰ versteht:

Die Art, wie nun eine Vorstellung, oder eine Reihe von Vorstellungen, die andre in unsrer Seele entweder ganz oder zum Teil aufhebt, festhält, bestärkt oder zernichtet, wird durch mehrere solche kleine Wörter, als *aber, und, auch, denn, wie* u. s. w. bezeichnet.

Diese kleinen Wörter bezeichnen eigentlich keinen Gegenstand in der ganzen Welt, und auch nicht einmal den Zusammenhang der Gegenstände, sondern bloß die Art des Zusammenhangs unsrer Vorstellungen, die wir uns von den Gegenständen außer uns machen. Man kann also auch von ihnen nicht einmal sagen, daß sie Zeichen irgend einer Vorstellung in uns selber wären: demohngeachtet aber sind sie in der Sprache äußerst wichtig, weil sie erst Wahrheit in unsere Gedanken bringen helfen, indem diese dadurch auf mancherlei Weise eingeschränkt und bestimmt werden, bis sie in den Zusammenhang aller unsrer übrigen Vorstellungen passen.

Wie oft müssen wir daher nicht zu diesen Wörtern unsre Zuflucht nehmen, insbesondre wenn wir über eine Sache urteilen, weil wir dann eine jede einzelne Vorstellung nach dem Zusammenhange aller übrigen einzuschränken und zu bestimmen suchen müssen.

In einer Erzählung kommen diese Wörter nicht so oft vor, weil darin mehr der Zusammenhang der Dinge *außer* uns, als der Zusammenhang der Vorstellungen *in* uns, dargestellt werden soll.

Das passende Verhältnis einer Vorstellung in den Zusammenhang aller übrigen, oder dasjenige, was wir die *Wahrheit* derselben nennen, bezeichnen wir nun im Allgemeinen durch das Wort *ist*. Und so wie wir bei dem Worte *da* die ganze nebeneinander bestehende Welt, und bei dem Worte *jetzt* die ganze Reihe aller aufeinander folgenden Zeiten, mit unsern Gedanken umfassen mußten, so müssen wir nun auch bei dem Worte *ist* jedesmal den ganzen Zusammenhang unsrer Vorstellungen überschauen, um denjenigen, die wir uns als *wahr* denken wollen, ihren gehörigen Platz unter denselben anzuweisen.

Dasjenige also, was wir durch das Wort *ist* bezeichnen, enthält den ganzen Grund unsres Denkens, und in so fern die Sprache ein Abdruck unsrer Gedanken ist, enthält wiederum das Wort *ist* den ganzen Grund der Sprache.⁵¹

Man kann diese Grundidee einer sprachlichen induzierten Formalisierung des *fundus animae* durchaus mit dem Begriff der ästhetischen Form bezeichnen:

⁵⁰ Vgl. diesen zentralen Begriff in Karl Bühler: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Frankfurt a. M. 1978.

⁵¹ Moritz: „Sprache in psychologischer Hinsicht“, aus: *Magazin* – zitiert nach ders.: DKV, Bd. I, S. 853–855.

Sprache wird hier formal als Orientierungssystem aufgefasst, als Formierung der Lage der *ich-jetzt-hier-origo*. Sie übernimmt die Ordnungsfunktion, die der Monade zukam, als sie noch mit der Substanz konkordant ging bzw. nichts anderes war, als eine individuelle Hypostasierung der Substanz.

Ganz analog zu dieser sprachphilosophischen Therapieform am Chaos der *petites perceptions* lässt sich nun auch Moritz' Konzept der Autonomieästhetik verstehen. Sie ist sein Versuch, durch die Selbstgenügsamkeit der schönen Form dem dunklen Strudel des *fundus animae* zu entkommen, um dem chaotischen Wald (Baumgarten) die ausgeglichene Form entgegenzusetzen. In seinem Aufsatz *Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten* wird diese Funktion der ästhetischen Form, die kontingente und nicht zu beherrschende Ichkonstitution schlichtweg zu überspringen und zu vergessen, programmatisch formuliert:

Auch das süße Staunen, das *angenehme Vergessen unsrer selbst* bei Betrachtung eines schönen Kunstwerks, ist ein Beweis, daß unser Vergnügen hier etwas untergeordnetes ist, das wir freiwillig erst durch das Schöne bestimmt werden lassen, welchem wir eine Zeitlang eine Art von Obergewalt über alle unsre Empfindungen einräumen. Während das Schöne unsre Betrachtung ganz auf sich zieht, zieht es sie eine Weile von uns selber ab, und macht, daß wir uns in dem schönen Gegenstande zu verlieren scheinen; und eben dies Verlieren, dies Vergessen unsrer selbst, ist der höchste Grad des reinen und uneigennütigen Vergnügens, welches uns das Schöne gewährt. Wir opfern in dem Augenblick unser individuelles eingeschränktes Dasein einer Art von höherem Dasein auf.⁵²

Bei Leibniz hätte sich die Monade durch eine fortwährende Selbstaufklärung der Vollendung anzunähern, keinesfalls aber durch Selbstvergessenheit und Selbstaufopferung. Wo bei Leibniz die Monade als individuelle Substanz notwendig mit der Seinsstruktur konkordant gehen muss, tritt bei Moritz eine ästhetische Anthropologie in die Lücke, die durch das Fehlen ontologisch garantierter Harmonie aufgerissen worden ist. Und diese Anthropologie schafft einerseits die ästhetische Form eigenmächtig, also ohne ontologische Absicherung in der Textur der Substanz, während sie andererseits eben diese ästhetische Form auf die intensivste Weise als den Ort definiert, zu dem sich der Mensch flüchten kann, um sich von sich selbst zu befreien, sich zu vergessen, sich aufzuopfern. Tatsächlich landet diese Flucht nur in einer erweiterten anthropologischen Selbstreferenz. Diese Zirkularität ist einer der Gründe für die abgrundtiefe und selbstzerstörerische Melancholie im Werk von Moritz – sie ist das Pendant zu einer Selbstbegeisterung, die sich in der Kunst die Rettung durch das Andere erhofft, welches aber am Ende immer nur die Wiederholung der Selbigkeit ist.

⁵² Ders.: „Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten“, in: Ders.: DKV, Bd. II, S. 945 f.

6. Ist ästhetische Form das letzte Wort?

Herder, der einen komplexen Begriff der Form hat und eben deshalb allem misstraut, was ‚nur Form‘ ist, schreibt:

Form ist Vieles bei der Kunst; aber nicht Alles. Die schönsten Formen des Altertums belebet ein Geist, ein großer Gedanke, der die Form zur Form macht, und sich in ihr wie in seinem Körper offenbaret. Nehmt diese Seele hinweg; und die Form ist eine Larve. Vollends poetische Form ist vom Gedanken und von der Empfindung dergestalt abhängig, daß ohne diese sie wie ein schöngezimmter Block dasteht: denn Poesie wirkt durch *Rede*. Rede aber *enthält* nicht nur, sondern sie ist eine *Folge von Gedanken*. Ohne diese ist das schönste Sonett ein Klinggedicht; nichts weiter. Soll ich wählen, Gedanken ohne Form, oder Form ohne Gedanken: so wähle ich das Erste. Die Form kann meine Seele ihnen leicht geben.⁵³

Blickt man auf die hier entworfene ideengeschichtliche und ästhetiktheoretische Skizze zurück, dann zeigt sich ein klares Bild. Die an Leibniz anschließende ästhetiktheoretische Debatte benutzt dessen Terminologien und Modellvorstellungen, ohne die metaphysischen und ontologischen Grundannahmen zu übernehmen. Schon bei Baumgarten ist bemerkbar, dass die ästhetische Form nicht mehr in den kleinen Vorstellungen enthalten ist, sondern vielmehr anthropologisch bzw. ästhetisch oder rhetorisch erzeugt werden muss. Diese noch sehr verhaltene Ummünzung von Metaphysik in Anthropologie tritt dann auf das Deutlichste bei Herder, Moritz und Jean Paul hervor. Insgesamt lässt sich konstatieren, dass die bei Leibniz in eine harmonische Ontologie eingebundenen Theorieblöcke in der Rezeptionsgeschichte gleichsam gegeneinander frei werden und geradezu das Gegenteil der Leibniz'schen Intentionen in ihren Theoriegehalt aufnehmen. Die Monade mit ihren kleinen Vorstellungen wird tendenziell zur solipsistischen Selbstproduktion ihrer eigenen Welt, ohne ein Kriterium für ihre eigene Vernünftigkeit zu besitzen. Eben diese muss geleistet werden, sie liegt in der Eigenverantwortung des Subjekts, bei Herder als Humanität, bei Moritz als Formierung durch die intersubjektiv stabilisierte Sprache oder durch die ästhetische Form.

Blickt man nun aber in die Frühgeschichte der ästhetischen Theorie von Baumgarten bis Hegel, dann stellt sich intensiv die Frage, ob der Begriff der ästhetischen Form tatsächlich die Zielgröße aller dieser ästhetiktheoretischen Überlegungen sein kann. Evidenterweise argumentieren die Ästhetiken die

⁵³ Herder: FHA, Bd. VII, S. 559.

ästhetische Verdichtung in der Regel über den Formbegriff, insofern ist die ästhetische Theorie auch immer vom Formalismus heimgesucht.

Aber schon bei Baumgarten taucht eine Dialektik der Form auf. Wenn der Bildhauer seinen Marmor bearbeitet hat, dann wird er am Ende die Reste aus der Werkstatt fegen. Er fegt damit Teile dessen weg, die Baumgarten zur *veritas aesthetica* zählt. Schon die *veritas aestheticologica* ist ja auch ein kleines Verlustgeschäft, ein Kompromiss zwischen der materiellen Fülle einerseits und der Schönheit der Gestalt andererseits, wobei gelungene Kunst der befriedigendste Kompromiss ist. Es stellt sich jedoch die Frage, ob die ästhetische Theorie mit diesen heraus gefegten Resten etwas anstellen kann. Hat sie ein schlechtes Gewissen, ihren Formalismus nur über die teilweise Negation der Aisthesis, um deren volle Darstellung es der ästhetischen Theorie in ihren Anfangsimpulsen ja vor allen Dingen ging, durchführen zu können? Gibt es in dieser Theoriegeschichte zwischen Baumgarten und Hegel Hinweise darauf, dass die Theorien die ganze Fülle (*ubertas* bei Baumgarten) haben wollen und nicht nur diejenige Fülle, die sich in die Form will schicken lassen?

Meine These lautet, dass es in der ästhetischen Praxis eine Tätigkeit gibt, die durch den Formbegriff nicht zu fassen ist, weil sie alle Formen darstellen kann, zugleich aber auch die Rückseite der Formen auf die Szene der ästhetischen Darstellung zitiert und folglich die Dialektik der Form selbst exponiert, also die *veritas aestheticologica* zusammen mit der *veritas aesthetica* zu formulieren versucht. Diese Form, die zugleich formlos ist, ist die Prosa. Sie ist nicht zu verwechseln mit dem Begriff des Romans, obwohl Friedrich Schlegels Transzendentalpoetik des Romans in den *Athenäums-Fragmenten* dem hier exponierten Gedanken recht nahe kommt. Schlegel drang aber nur zur Pluralität der Formen im Roman vor, nicht aber dazu, dass die Prosa die Rückseite der Form zugleich mit darstellt. Immerhin, er hat hellseherisch das Desiderat gesehen, also die Notwendigkeit, die fortgeschrittene Poetik des Romans in eine Theorie der Prosa zu überführen: „Was Prosa eigentlich sei, hat noch niemand gesagt.“⁵⁴

Es ist Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik*, die sich als Theorie der Prosa lesen lässt. Theorie der Prosa heißt hier, dass die Einlösung des Grundimpulses der ästhetischen Theorie, eine umfassende Theorie der Aisthesis sein zu wollen, tatsächlich verstanden und durchgeführt wird. Die Formästhetik (und auch: die Poetik des Romans) ist dazu nur der halbe Schritt. Die andere Hälfte bestünde darin, die *veritas aestheticologica* in ihrer Dialektik zu begreifen. Dann erst würde das Ästhetische tatsächlich das Aisthetische darstellen. In diesem Sinne ist Prosa die ästhetische Entsprechung jenes Baumgarten'schen aisthetischen Waldes

⁵⁴ Friedrich Schlegel: *Studienausgabe*, hrsg. von Ernst Behler, Paderborn 1988, Bd. V, S. 211.

der Sinnlichkeit. Sie ist: *silvae poeticae*, wilde Enzyklopädie, Philosophie und Narrentum. Jean Pauls *Vorschule* ist tatsächlich die ›Vorschule‹ der Ästhetik, nämlich ihre vorausliegende Matrix, der gebende Grund der Formen. Entsprechend ist die Ästhetikgeschichte zwischen Baumgarten und Hegel von Jean Paul aus zu konstruieren, also von jenem Text her, der in allen vorliegenden Studien schlicht vergessen wurde und der noch nie eine zusammenhängende Lektüre erfahren hat. Jean Paul ist der Autor, der zu befragen ist, wenn man wissen will, wo die *petites perceptions* geblieben sind, nachdem die Form versucht hat, sie in die Gestalt einzubinden. Man frage Schoppe, Katzenberger, den Zucht-hausprediger Frohauf Süptitz und auch Ottomar, der in der Tat alles von der anderen Seite her gesehen hat.

Zu schreiben ist also nach der Rekonstruktion der ästhetischen Form als Bewältigungsversuch der ontologisch liegengebliebenen *petites perceptions* die Theorie der Prosa: zuerst, als Propädeutikum: *Die Idee der Prosa in der Geschichte der Ästhetik*,⁵⁵ sodann die *Theorie der Prosa* selbst und schließlich die *Analyse der Prosa*, hier vor allen als Analyse der drei großen deutschen Humoristen: Jean Paul, Arno Schmidt. und Immanuel Kant.

⁵⁵ Simon: *Die Idee der Prosa* (s. Anm. 1).